

# LA HISTORIA DE GRISEL Y MIRABELLA, DE LA ESTRUCTURA AL SIGNIFICADO

Valentín NÚÑEZ RIVERA  
Universidad de Huelva

A pesar de que *Grisel y Mirabella* de Juan de Flores sea la ficción sentimental más difundida<sup>1</sup> junto con la *Cárcel de amor*<sup>2</sup>, hecho que de por sí la convertiría en modélica<sup>3</sup>, no deja de plantear algunas particularidades y desviaciones con respecto a las marcas distintivas del género<sup>4</sup>. Por poner un ejemplo inicial, la obra de Flores, lo mismo que la de San Pedro, no incluye poema de ningún tipo. Esta llamativa ausencia en dos obras tan significativas ha hecho dudar del *prosimetrum* como rasgo distintivo de la sentimentalidad<sup>5</sup>. Se trata, en efecto, de una novela singular<sup>6</sup> por muchos

---

<sup>1</sup> Vid. el catálogo que ofrece Barbara Matulka (*The novels of Juan de Flores and their European difusión*, New York, Institute of French Studies, 1931, pp. 460-475), que incluye las abundantes ediciones en otras lenguas, a veces bilingües, trilingües y hasta cuatrilingües, y complétese con Carlos Alvar y José Manuel Lucía Megías (*Diccionario filológico de literatura medieval española. Textos y transmisión*, Madrid, Castalia, 2003, pp. 660-662), sobre todo para lo tocante a la transmisión manuscrita. Hay que añadir a estos datos el manuscrito que presentan Joseph J. Gwara y Diane Wright, 'New Manuscript of Juan de Flores' *Grisel y Mirabella*: Biblioteca Apostólica Vaticana, Vat. Lat. MS. 6966, f. 68r-76v.', *Bulletin of Hispanic Studies* LXXVII (2000), pp. 503-526. Y por supuesto la información completísima reunida por Maria Grazia Ciccarello Di Blasi en su edición crítica del texto: Juan de Flores, *Grisel y Mirabella*, Roma, Bagatto Libri, 2003.

<sup>2</sup> Nada menos que 28 ediciones en español y 17 bilingües.

<sup>3</sup> Pamela Walcy ("Cárcel de Amor and *Grisel y Mirabella*: A question of priority", *Bulletin of Hispanic Studies*, 50 [1973], pp. 340-356) estableció la prioridad cronológica de Flores frente a San Pedro, oponiéndose al parecer de la datación inversa, que había prevalecido hasta entonces.

<sup>4</sup> Aunque no voy a citarlos a cada momento, resultan fundamentales, entre otros panoramas anteriores, los planteamientos globales de Lillian von der Walde Moheno ("La ficción sentimental", *Medievalia*, 25 [1997], pp. 1-25), Regula Rohland de Langbehn (*La unidad genérica de la novela sentimental española de los siglos XV y XVI*, Londres, Queen Mary and Westfield College, 1999) y M. F. Aybar Jiménez (*La ficción sentimental del siglo XVI*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2000). Para la evolución del género y sus fronteras con otros grupos colindantes, vid. sólo Antonio Cortijo Ocaña (*La evolución genérica de la ficción sentimental de los siglos XV y XVI. Género literario y contexto social*, Londres, Tamesis, 2001). Ni que decir tiene que los he tenido siempre muy presentes.

<sup>5</sup> Rohland de Langbehn, *La unidad genérica de la novela sentimental*, pp. 74-79, lo considera un rasgo centrífugo y coadyuvante.

motivos, entre otras cosas, debido a que gran parte de sus particularidades semánticas se desprenden de la estructura narrativa.

Por lo que se refiere a su armazón global, la obra se pliega casi por entero al modelo prototípico de la convención sentimental, de naturaleza eminentemente triádica, puesto que aparece una *cornice* o marco discursivo que rodea la trama argumental. El encuadre narrativo se desarrolla en el presente de la enunciación y pertenece al discurso de una voz en primera persona, que puede identificarse con el *auctor*, es decir con el autor implícito. Ese marco, siguiendo igualmente la normativa del género, es de naturaleza epistolar, entidad que se transfiere a toda la narración. Así pues, el autor puede denominarla como “mal compuesta letra”.

Por lo que respecta, por su lado, al destinatario de la carta, sí podemos afirmar, sin embargo, que Flores se despega un tanto de la norma, ya que ofrece la obra a su amada. Y no es éste el procedimiento más frecuente, desde luego. Sólo existe un precedente de tal fórmula de correspondencia perteneciente al *Tratado e despido a una dama de religión*, donde el autor le habla a una monja en el *Prolago*, aunque bien es verdad que con un carácter reprobatorio, en reprehensión de sus errores. Además, encontramos un texto posterior, la *Repetición de amores* (h. 1497), “en servicio de la linda dama, su amiga”, por más que en el exordio se dirija, en general, a las “preclarísimas señoras”. A pesar de todo, por lo común, la recepción femenina resulta mayoritaria para los textos sentimentales. Por ejemplo, la *Sátira de felice e infelice vida* la destina Don Pedro de Portugal a su hermana la reina; y a un auditorio de damas va dedicado el *Arnalte y Lucenda*, exactamente a las damas de la reina, mientras que el *Triunfo de Amor* y *Grimalte y Gradissa*, las otras dos obras de atribución segura a Juan de Flores<sup>7</sup>, se escriben *para las enamoradas dueñas*.

Si nos atenemos a la tradición impresa del texto<sup>8</sup>, el primer constituyente del marco epistolar, la dedicatoria, hace las veces de

<sup>6</sup> Sobre el sentido global de la obra contamos con dos monografías del mismo año y complementarias en muchos aspectos: Lillian von der Walde Moheno, *Amor e ilegalidad: "Grisel y Mirabella", de Juan de Flores*, México, UNAM y Colegio de México, 1996, y Mercedes Roffé, *La cuestión del género en "Grisel y Mirabella" de Juan de Flores*, Newark, DE, Juan de la Cuesta 1996. Por supuesto, han constituido el punto de partida para la elaboración de este trabajo.

<sup>7</sup> Últimamente, J. Gwara (“A New Epithalamial Allegory by Juan de Flores: *La coronación de la señora Gracisla* (1475)”, *Revista de Estudios Hispánicos*, 30 [1996], pp. 227-570) le viene atribuyendo con amplio consenso la *Coronación de la señora Gracisla*.

<sup>8</sup> Aunque consigno en nota las variantes de los mss. conocidos: S (Biblioteca Colombiana, Sevilla, ms. 5-3-20, ff. 69-86; incompleto), T (B. Trivulziana, Milán, ms. 949, ff. 1-76v) y V (B. Vaticana, Vat. Lat. Ms. 6966, ff. 68-76v; incompleto). Agradezco enormemente a J. Gwara su advertencia sobre la necesidad de tener en cuenta la versión manuscrita de la novela, así como el haberme proporcionado su texto crítico (en prensa) del impreso y de los mss. (T y VS), que me ha ayudado a comprender el problema textual de la obra.

proemio o *accesus* al relato propiamente dicho. Se intitula *Tratado compuesto por Juan de Flores a su amiga*<sup>9</sup>, epígrafe donde se califica al texto bajo el marbete habitual. El autor implícito, agazapado entre los consabidos tópicos de modestia, adopta una figura más o menos ficcional, que se identifica con un amante modélico en sus pretensiones de servir a la dama correspondiente. En este sentido, la hace responsable de la obra<sup>10</sup> y, por ello, dedicataria de la misma, con lo que, de pasada, la erige en *juez del caso* que le transcribe en calidad de *escribano*. Dice exactamente: "Pues yo desto solamente soy scrivano, que por la comunicación de vuestra causa he trabajado por fazer alguna parte de las obras de vuestra discreción, para me aprovechar en esta necesidad dellas" (361-362)<sup>11</sup>. Todo este entramado legal, la consideración del texto como un caso jurídico, resultará de enorme importancia para la comprensión unitaria de la obra, como habremos de ir comprobando en adelante.

No puede olvidarse, sobre el particular, que quizá Juan de Flores ejerciera como corregidor en Ávila, por lo que poscería sobrados conocimientos jurídicos. Y si es cierto que también fue Rector de Salamanca<sup>12</sup> estaría muy al tanto de la impronta forense que caracteriza toda la tradición retórica y que articula, por ejemplo, el patrón elocutivo de la *disputatio*, base académica de los debates<sup>13</sup>. Su *Triunfo de amor*, sin ir más lejos, también se desarrolla en torno a un proceso legal contra el dios Amor, con sus jueces y abogados respectivos. Y, siguiendo con otras obras sentimentales, la segunda parte de la *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro, el texto que se parece más al de Flores en cuanto al argumento<sup>14</sup>, gira en torno a un asunto jurídico legislado por el rey y planificado por el *auctor*-

<sup>9</sup> Así ocurre en la tradición impresa, constituida por las ediciones de c. 1495, 1524, 1526, 1529, 1561, 1562. En T: *Novela de Grisel y Mirabella* (211). Todas las menciones a la obra van a partir de la edición de Ciccarello, que sigue el Incunable (I), sin que se mencione su procedencia en cada caso.

<sup>10</sup> Vid. Walde Mohncno, *Amor e ilegalidad...*, p. 45.

<sup>11</sup> Cuando sea pertinente, las variantes de los mss. se indican en nota, también a partir de Ciccarello. Este pasaje, por ejemplo, varía considerablemente en T (211-212). En cualquier caso, los subrayados en el texto son míos.

<sup>12</sup> Para estas cuestiones biográficas debe verse Carmen Parrilla (Juan de Flores, *Grimalte y Gradissa*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1989, pp. V-XXIV y "Un cronista olvidado: Juan de Flores, autor de la *Crónica incompleta de los Reyes Católicos*", en *The Age of the Catholic Monarchs, 1474-1516: Literary Studies in memory of Keith Whinnom*, Liverpool, University Press, 1989, pp. 123-133), además de Joseph Gwara, "The identity of Juan de Flores: The evidence of the *Crónica incompleta de los Reyes Católicos*", *Journal of Hispanic Philology*, XI, 2 (1987), pp. 103-130 y XI, 3, pp. 205-222, y *A Study of the Works of Juan de Flores, with a Critical Edition of La historia de Grisel y Mirabella* (Tesis doctoral, Westfield College, University of London, 1988). Resume los datos sobre la identificación de Flores y las distintas atribuciones, Cortijo Ocaña, *La evolución genérica de la ficción sentimental...*, pp. 137-141. Vid. igualmente, Walde Mohncno, "La estructura retórica de la ficción sentimental", pp. 9-16.

<sup>13</sup> Para el género del debate vid. M. Roffé, *La cuestión del género en "Grisel y Mirabella"*..., en cuanto a la retórica (pp. 13-34) y el derecho (pp. 84-93; pp. 168-201).

<sup>14</sup> Lo señaló P. Waley, art. cit.

narrador. Por lo demás, este tipo de planteamiento judicial recuerda necesariamente el modelo primigenio del *Siervo libre de amor*, destinado al juez de Mondoñedo, que previamente le ha demandado noticias. Aunque en este caso se trata de una epístola expurgativa con la que Rodríguez del Padrón pretende conseguir, planteándolo en primera persona, el perdón tras la liberación del amor:

Johan Rodríguez del Padrón, el menor de los dos amigos iguales en bien amar, al su mayor Gonçalo de Medina, juez de Mondoñedo, requiere de paz y salut. La fe prometida al ýntimo y claro amor, y la instancia de tus epístolas, oy me hace escreuir lo que pavor y verguença en ningún otorgaron revelar [...] La muy agria relación del caso, los pasados tristes y alegres actos y esquivas contemplaciones, e ynotos e varios pensamientos que el tiempo no consentía poner en efecto por escripturas, demandas saber<sup>15</sup>.

### LA CLAVE DEL TRES

La primera intervención del narrador-escribano en tercera persona, ajeno, por tanto, a los acontecimientos, que se refieren en pasado, va titulada con el epígrafe *Comienza el tratado*<sup>16</sup>. Pues bien, en correspondencia absolutamente circular, el remate del marco narrativo, un *explicit* anterior al colofón editorial, reza del modo siguiente:

Acaba el tractado compuesto por Joan de Flores, donde se contiene el triste fin de los amores de Grisel y Mirabella; la cual fue a muerte condenada por justa sentencia, disputada entre Torrellas y Braçaida, sobre quién da mayor ocasión de los amores, los hombres a las mujeres o las mujeres a los hombres, y fue determinado que las mujeres son mayor causa. Donde se siguió que con su indignación y malicia, por sus manos, dieron cruel muerte al triste de Torrellas (455)<sup>17</sup>.

Téngase muy en cuenta, por lo demás, la fórmula inicial, “Acaba el tratado compuesto por Joan de Flores”, que repite casi a la letra el epígrafe ya referido: *Tratado compuesto por Juan de Flores a su amiga*. El resto de la *conclusio* consiste en un resumen o recapitulación de lo contenido en la historia que se acaba de narrar. Y de ese modo es bastante similar, aunque no idéntico, a la informa-

<sup>15</sup> Juan Rodríguez del Padrón, *Siervo libre de amor*, ed. Antonio Prieto, Madrid, Castalia, 1985, p. 67.

<sup>16</sup> T: *comenza la obra* (213).

<sup>17</sup> En los mss. no hay colofón.

ción brindada en el título de la obra: *La historia de Grisel y Mirabella con la disputa de Torrellas y Brazaida. La qual compuso Juan de Flores a su amiga*<sup>18</sup>. En este título se hace referencia al caso amoroso principal, el de Grisel y Mirabella, así como al debate entre sus abogados. Por tanto, se centra en las dos líneas argumentales que organizan la novela. De forma que la primera, de tipo privado, genera una segunda, de signo colectivo o judicial. A este respecto, la obra de Flores también se atiene a uno de los principios básicos del género sentimental, tal cual es la geminación o reduplicación de la trama<sup>19</sup>, como ocurre, por ejemplo, en *Triste deleytación* (con el amador y su amigo, la doncella y la madrastra)<sup>20</sup> o en su *Grimalte y Gradissa*, los dos protagonistas y Fiometa y Pánfilo. Por añadidura, en el título se nombra a la destinataria de la obra, dato que indica el relieve de la misma en relación con la interpretación de ambos casos. En la conclusión, por su parte, más que a las líneas argumentales, el autor se refiere, antes que nada, a la estructura narrativa, de carácter tripartido, mediante la que se despliegan los dos casos antedichos. Por un lado, tendríamos los amores de Grisel y Mirabella, por otro, el pleito entre los abogados y, por último, la muerte de Torrellas, a causa de su enamoramiento repentino. De nuevo, la estructura del *Siervo libre de amor* podría ser el referente para la tripartición, según la explicación de Rodríguez del Padrón: "El siguiente tratado es departydo en tres partes principales, según tres diuersos tiempos [...] La primera parte prosigue el tiempo que bien amó y fue amado [...] La segunda refiere el tiempo que bien amó y que fue desamado... La tercera, y final, trata el tiempo que no amó ni fue amado [...]"<sup>21</sup>. Dentro del segundo tiempo este yo penitencial integra la *Estoria de dos amadores los quales Joan Rodríguez reçita al su propósyto*, como ejemplo *ex-contrario* de su situación actual, un caso de amores que guarda no pocas similitudes con *Grisel y Mirabella*<sup>22</sup>. En las otras dos obras de Juan de Flores ocurre, asimismo, algo similar. El *Triunfo de amor* responde a una organización tripartida, lo que, unido a la centralidad del debate-juicio, reitera el esquema compositivo de *Grisel y Mirabella*<sup>23</sup>. La pauta ternaria caracteriza, igualmente, a

<sup>18</sup> Así en la edición de 1524, pero en I no aparece. En 1526 se añade: "...a instancia y ruego de su amiga". En T: *Novela de Grisel y Mirabella* (211).

<sup>19</sup> Vid. Rohland, *La unidad genérica de la novela sentimental...*, pp. 50-52.

<sup>20</sup> Vid. *Triste deleytación novela de F.A.D.C., autor anónimo del siglo XV*, ed. R. Rohland de Langbehn, Buenos Aires, Universidad de Morón, 1983.

<sup>21</sup> *Siervo libre de amor*, pp. 65-66.

<sup>22</sup> Lo definió Barbara F. Weissberger, "Authority figures in *Siervo libre de amor* and *Grisel y Mirabella*", en *Homenaje a Stephen Gilman*, *Revista de Estudios Hispánicos*, 9 (1982/1984), pp. 255-262.

<sup>23</sup> Lo estudia Aybar, *La ficción sentimental del siglo XVI*, p. 35.

*Grimalte y Gradissa* en opinión de von der Walde Moheno<sup>24</sup>, quien distingue entre un tratado de Fiometa y Pánfilo, otro de Grimalte y Gradisa, y un tercero de Pánfilo y Grimalte, además de un marco previo.

Aparte de todas las construcciones críticas posibles, contamos con una evidencia definitiva: el propio Juan de Flores considera la fábula narrada como una entidad ternaria y así lo constata en el *explicit*. Por supuesto, esa tripartición se ha entendido por la mayor parte de los estudiosos como la estructura base de la obra. Y de tal modo lo han propuesto, por ejemplo, Pamela Waley<sup>25</sup>, que tiene en cuenta tres secciones, la de los amantes, la disputa de los letrados y la muerte de Torrellas, o Jorge Checa<sup>26</sup>, quien habla de los amores, el debate y la venganza. Aunque Armando Durán<sup>27</sup>, haciendo caso del título, estima mejor dos partes, centradas en los amantes y los abogados. Ahora bien, en lo que no ha reparado la crítica es, precisamente, en que esa estructura se manifiesta en el *explicit* del texto, como se ha ido analizando, y que, asimismo, queda confirmada a lo largo de su desarrollo narrativo a través de unas determinadas marcas discursivas. Algo muy parecido sucede, por ejemplo, en el *Poema de Mio Cid* con la articulación entre la doble trama argumental, es decir, las esferas pública y privada del héroe, y la división en tres *cantares*, de tipo técnico más bien, marcada en el texto mediante fórmulas relativas a su enunciación<sup>28</sup>.

Desde esa perspectiva formal, el texto de Juan de Flores está constituido por dos tipos de unidades enunciativas<sup>29</sup>. Por un lado, se encuentran las intervenciones del narrador en tercera persona, que toma la palabra en 16 ocasiones. Por otra parte, existen 29 segmentos en estilo directo, como también lo es el exordio, correspondientes a los distintos personajes y con funciones igualmente diversas. Tanto unos como otros poseen sus propios "marcadores" o "indicadores" del inicio y de la vuelta a la narración o la inserción de otro segmento distinto. Aunque, por algún descuido, falta

<sup>24</sup> "De ejemplos y consejos en *Grimalte y Gradissa*", *La Corónica*, XXIX, 1 (2000), pp. 193-204.

<sup>25</sup> En su edición de Juan de Flores, *Grimalte y Gradissa*, Londres, Tamesis, 1972, p. xlv.

<sup>26</sup> "Grisel y Mirabella de Juan de Flores: rebeldía y violencia como síntomas de crisis", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 12 (1987-1988), pp. 369-82, en concreto, pp. 370-371.

<sup>27</sup> *Estructura y técnica de la novela sentimental y caballeresca*, Madrid, Gredos, 1973, p. 31.

<sup>28</sup> Esas divisiones giran en torno a los versos 1085 ("Aquis' conpieça la gesta de Mio Cid el de Bivar") y 2276-77 ("Las coplas d'este cantar aquis' van acabando ¡El Criador vos vala con todos los sos sanctos!").

<sup>29</sup> *Unidades discursivas* las llama Rohland; y *segmentos retóricos* Walde Moheno, mientras que denomina *unidades temáticas* a las agrupaciones de los segmentos, generalmente en primera persona, es decir, con pocos segmentos narrativos y en forma de debate.

en los manuscritos y también en los impresos el epígrafe en la primera enunciación por parte del caballero oponente de Grisel<sup>30</sup>. El rastro de ese error puede ser la capital adornada que da paso al parlamento, en el Incunable, al igual que ocurre en el resto de los segmentos<sup>31</sup>.

A pesar de esa falla conjunta, en la adjudicación de marbetes introductorios la tradición manuscrita no se comporta de modo idéntico a los impresos. Según los estudios de Gwara y Gwara-Wright<sup>32</sup> el proceso textual de la obra entrañaría tres redacciones independientes, encarnadas por S y V, testimonios parciales, y de modo casi complementario, de la versión más arcaica; T, fuente problemática de una revisión de la anterior; y el incunable (I), reformulación, a su vez, de ambos estadios, con la posible mediación interpoladora del editor<sup>33</sup>. A pesar de esa intervención espuria, resulta ser el testimonio más fiable para la transmisión de la última voluntad autorial, dada, en primer lugar, la precariedad material de los manuscritos y debido además a que constituye la base de la tradición impresa, que fue la que se divulgó principalmente. Ciccarello, por su parte<sup>34</sup>, sin entrar en mayores disquisiciones que no son de mi incumbencia actual, propone dos redacciones diferenciadas, de modo que edita las dos, aunque desplazando la impresa a un apéndice, por la prevención ante la manipulación del texto. A causa de la divergencia textual entre los dos grupos de testimonios, que denotaría un proceso de revisión del texto entre 1470 y 1490, el análisis que llevo a cabo a continuación se basa en el texto que presenta el incunable y las ediciones posteriores, aunque tengo siempre presentes las variantes que incorporan las redacciones manuscritas precedentes.

En general, los núcleos adscritos al *auctor* entrañan una función de engarce o *transitus* entre las piezas en estilo directo, las cuales suponen el mayor porcentaje de la obra. Con todo, en *Grisel y Mirabella* las intervenciones del *auctor* son verdaderamente importantes, puesto que brindan una gran cantidad de información<sup>35</sup>, de modo muy sumario, eso sí, pero, a su vez, muy dinámico. Tales *récits d'événements*<sup>36</sup> son, así pues, bastante intensos y compactos,

<sup>30</sup> En T se le llama Grisamón.

<sup>31</sup> Tal como se aprecia en el facsímil de la obra: *Grisel y Mirabella*, Madrid, Real Academia Española, 1954, a.ii.v.

<sup>32</sup> Respectivamente, *A Study of the Works of Juan de Flores...* y "A New Manuscript of Juan de Flores...".

<sup>33</sup> A este plan textual responde su edición crítica (en prensa) que da cuentas de los impresos por un lado; por otro, de T y de los complementarios V ([2]-[17]) y S ([18]-[45]).

<sup>34</sup> En la ed. de Juan de Flores, *Grisel y Mirabella*, citada.

<sup>35</sup> No creo que ninguna otra obra sentimental le conceda tanto espacio a la mediación del narrador.

<sup>36</sup> Sigo a Aybar Jiménez, *La ficción sentimental del siglo XVI...*, p. 116.

y su función fundamental es la de contribuir al progreso de la acción<sup>37</sup>. A este tenor, los pasajes narrativos van mediando entre las piezas retóricas o argumentales en boca de los personajes y, asimismo, pueden rodear las agrupaciones de tales segmentos. Para comprobarlo, podemos numerar<sup>38</sup> cada una de las unidades discursivas que integran la fábula, teniendo en cuenta los bloques unitarios de segmentos, es decir, con una coherencia semántica, y su interrelación mediante el hilo conductor de la tercera persona:

[0] Prólogo

[1] *Auctor*

[2-5] Caballeros

[6] *Auctor*

[7-12] Grisel-Mirabella ([10] *Auctor*)

[13] *Auctor*

[14] *Auctor*

[15-22] Brazaida-Torrellas

[23] *Auctor*

[24] Apelación de Brazaida

[25] *Auctor*

[26-31] Apelaciones de la Reina ([28, 30] *Auctor*)

[32] *Auctor*

[33-36] Grisel-Mirabella ([35] *Auctor*)

[37] *Auctor*

[38] *Auctor*

[39-44] Torrellas-Brazaida ([40, 42] *Auctor*)

[45] *Auctor*

En efecto, se puede constatar en el esquema que no se unen nunca segmentos pertenecientes a distintos núcleos semánticos, sin que medie la voz del narrador ([6, 23, 25 y 32]), si bien en el interior de cada uno de esos núcleos sí pueden ir contiguos segmentos en primera persona sin ningún tipo de engarce<sup>39</sup>. Por el contrario, en el incunable podemos apreciar la sucesión por dos veces (tanto en las unidades [13] y [14], como en [37] y [38]) de dos segmentos narrativos del *auctor*. Keith Whinnom constató para la *Cárcel de*

<sup>37</sup> En este sentido, podríamos caracterizar estos pasajes como muy próximos al género de la *novella* boccacciana.

<sup>38</sup> Mi numeración coincide con Ciccarello y Gwara (en prensa) porque, aunque tengo en cuenta el parlamento del rival de Grisel [2], antes mencionado, no incluyo, sin embargo, el prólogo [0].

<sup>39</sup> Esos engarces entre segmentos sólo se dan en [10, 28, 30, 35, 40, 42]. El resto se desarrolla de modo contiguo.



*amor* que dos pasajes narrativos no suelen aparecer de modo correlativo, sino funcionando como hilo conductor de una pieza a otra<sup>40</sup>. No obstante, en Juan de Flores sí es usual ese tipo de comportamiento. Así, Walde Moheno generaliza que cuando una narración es muy extensa, "no se presenta de corrido, sino que se corta en trozos que no exceden el tamaño usual de los segmentos"<sup>41</sup>, como fórmula para atenerse a la brevedad. En *Grimalte y Gradissa* aparecen juntos muchos parlamentos de Grimalte, pero hay que tener en cuenta que éste actúa a la vez como *auctor* y como personaje, y que esta dualidad favorece la tal contigüidad. Por lo que respecta al *Triunfo de amor*, Walde Moheno atestigua la agrupación de segmentos narrativos interunidades y brinda de nuevo una explicación basada en la pretendida abreviación<sup>42</sup>.

Es cierto que el segmento [13] es bastante extenso -si bien no mucho más que otras unidades-, pero no ocurre lo mismo con [37], que no rebasa la medida normal. En *Grisel y Mirabella* la explicación para la sucesión de esas cuatro intervenciones del narrador [13 y 14; 37 y 38]<sup>43</sup> podría radicar sobre todo en el desempeño de una función eminentemente acotativa o demarcativa de elementos, que los diferencia del resto, con una intención especialmente unitiva. De esta forma, los segmentos [1, 14 y 38] iniciarían sus núcleos de unidades respectivos, mientras que [13, 37 y 45] les servirían de cierre. Ahora bien, ni en T, por lo que respecta a [14]<sup>44</sup>, ni en T y S, en cuanto a [38], aparecen dichos epígrafes<sup>45</sup>, lo cual vendría a confirmar la hipótesis que manejo. Es decir, en un primer momento el autor no vio necesaria la división, dado que se trataba de un parlamento del mismo enunciador, pero en su última revisión consideró la función distinta que podría suponer cada una de las partes y por eso las separó mediante la utilización del *marbete*. Incluso en el caso de que se considerase labor espuria de un editor, entrañaría la misma naturaleza identificativa o demarcativa, reiterada a lo largo de toda la tradición impresa.

Sea como fuere, la duplicación de unidades narrativas no constituiría por sí sola una prueba definitiva para la identificación de la estructura trimembre. El indicio más relevante en la intención de subrayar los tres espacios se muestra en ciertas marcas lingüísticas que distinguen a estos segmentos delimitadores. Entrando en ma-

<sup>40</sup> Diego de San Pedro, *Obras completas*, II. *Cárcel de Amor*, ed. Keith Whinnom, Madrid, Castalia, 1995, p. 49.

<sup>41</sup> "La estructura retórica de la ficción sentimental", p. 102.

<sup>42</sup> *Amor e ilegalidad: "Grisel y Mirabella"* ..., p. 8.

<sup>43</sup> Además, por supuesto, de [1 y 45] que suponen el inicio y el cierre de la fábula, a cargo de la narración del *auctor*.

<sup>44</sup> En V aparece un *Recuenta*, que denota un carácter reiterativo evidente.

<sup>45</sup> La división de Ciccarello, ed. cit, se debe a cuestiones de *dispositio* textual, pero no concuerda con la materialidad de los mss., sino con la de los impresos.

yores precisiones, el segmento [1] funciona claramente como apertura, según se indica en el epígrafe (*Comienza el tratado*), en tanto que el [13] va rematado con la siguiente frase conclusiva: "Y así andavan la Reina y sus damas con Braçaida y los cavalleros, con Torrellas, favoreciendo cada uno su partido"<sup>46</sup> (386).

El sentido conclusivo de esta unidad resulta aún más evidente si reparamos en la intervención del narrador al inicio de la siguiente [14]. Afirma exactamente: "*Después que el día del plazo fue allegado para el examen del pleito, en una muy grande y maravillosa sala fueron unas muy ricas gradas compuestas, do los juezes en juicio se asentaron...*"<sup>47</sup> (387). Fijémonos ahora en [37], que se clausura con una fórmula de imposibilidad o reticencia narrativa en primera persona: "...pero porque yo non podría tan dolorosas cosas como eran figurar, no quiero sino dexarlo a quien pensar lo podiere"<sup>48</sup> (438). E, inmediatamente, veremos que el *Auctor* toma la palabra en [38] para abrir la tercera sección: "*Después de la muerte de Mirabella, quedó la Reina tan enemistada con Torrellas que, por maneras secretas le buscava la muerte...*" (439); mientras que para finalizar el segmento [45], y la obra en su conjunto, remata con un: "Así que la grande malicia de Torrellas dio a las damas victoria, y a él pago de su merecido"<sup>49</sup> (454).

De los fragmentos transcritos se puede colegir que los segmentos introductorios [14] y [38] inician el discurso con una idéntica expresión temporal (*Después*), mientras que los de carácter conclusivo proponen una fórmula recopiladora que marca adecuadamente el cierre, con el adverbio de valor consecutivo *así*, en [13] y [45]. Desde un punto de vista temático, en definitiva, las tres secciones resultantes coinciden con la tripartición propuesta por Flores en el *explicit*. La primera porción [1-13] abarcaría los amores de Griselda y Mirabella; la segunda [14-37] se corresponde con la disputa, denominada como *pleito* en la unidad [14]; mientras que la tercera parte [38-45] coincidiría con la pasión y muerte de Torrellas, y de tal modo se define en el segmento [38]. Desde la perspectiva del proceso narrativo estas tres partes constituirían el *initium*, *medium* y *finis narrationis*, o por decirlo en buen romance, el planteamiento, nudo y desenlace de la trama. En cada una de ellas, a su vez, se integran distintos grupos de unidades discursivas con valor semántico unitario e interrelacionadas entre sí. Prescindiendo de la premisa ternaria de primer nivel, la identificación de unidades o ani-

<sup>46</sup> En T y V existen importantes variantes (246).

<sup>47</sup> Aquí ocurre lo mismo con los mss.

<sup>48</sup> T y S leen prácticamente igual: "pero, porque yo no podría decir tan dolorosas palabras como ellas con sus congojas dixeron, no curo sino dexarlo a quien pensar lo pudiere" (319).

<sup>49</sup> En estos dos últimos fragmentos coinciden los mss.

llas con sentido temático específico ha sido la propuesta organizativa defendida por Alcázar López y González Núñez<sup>50</sup>, que entienden cinco de estos núcleos retóricos. A saber, el debate Grisel y el caballero; la disputa de Torrellas y Brazaida; la discusión del Rey y la Reina; el lamento de la Reina; y las cartas cruzadas entre Torrellas y Brazaida. No tienen en cuenta, por tanto, el primer encuentro de los amantes, ni tampoco el segundo [33-36], algo que sí considera Hernández Valcárcel<sup>51</sup>, además del planto de Mirabella. Por su lado, Walde Moheno<sup>52</sup> acepta hasta ocho secuencias temáticas, además de la *Carta dedicatoria* y del cierre del tratado<sup>53</sup>. En el proceso narrativo que propongo por mi parte aísló siete núcleos de interlocución, como puede comprobarse en el esquema anterior, ensartados convenientemente por la voz del narrador, que los estructura en las tres secciones consabidas. Vayamos, pues, al interior de cada una de ellas.

## EL CASO DE GRISEL Y MIRABELLA

La información con la que el auctor *Comienza el tratado* [1] proporciona todos los antecedentes imprescindibles para que se comprendan los avatares ulteriores en el amor de los protagonistas. Destacan tres elementos sobre los demás: la condición justiciera del Rey, "de todas virtudes amigo" y "tanto justo como la misma justicia" (363), afirmaciones ambas del narrador que han hecho que la crítica le adjudique una visión no unívoca o ambigua, con ciertos errores de información<sup>54</sup>; la dilación del matrimonio de su hija, para lo que la recluye en un lugar secreto, quizá por miedo a que el trono pase a otras manos, pero sobre todo por una pasión incestuosa y oculta<sup>55</sup>. Un tema que el narrador, haciendo uso de sus fre-

<sup>50</sup> Pablo Alcázar López y José Antonio González Núñez, *La historia de Grisel y Mirabella: edición facsimil sobre la de Juan de Cromberger de 1529*, Granada, Editorial Don Quijote, 1983, p. 27.

<sup>51</sup> "Cuestiones de Género en torno a la *Historia de Grisel y Mirabella*", en *IV Congreso da Associacao Hispânica de Literatura Medieval*, ed. Aires A. Nascimento y C. Almeida Ribeiro, Lisboa, Cosmos Edições, 1993, II, pp. 237-46, en concreto, p. 239.

<sup>52</sup> *Amor e ilegalidad: "Grisel y Mirabella"*...

<sup>53</sup> Comienza el tratado; Disputa entre Grisel y el otro Caballero; Amor y ley; Combate de generosidad; Proceso y sentencia; Sanción o piedad; Amor y muerte; La pasión de Torrellas.

<sup>54</sup> Es opinión de Walde Moheno, *Amor e ilegalidad: "Grisel y Mirabella"*, pp. 54 y ss.

<sup>55</sup> Ambos elementos aparecen en la novella del *Decamerón*, IV, 1, como ya estudió Matulka, *The novels of Juan de Flores*, pp. 45-51) y ha desarrollado Marina Scordilis Brownlee ("Language and incest in *Grisel y Mirabella*" en *The severed word: Ovid's "Heroides" and the "Novela Sentimental"*, Princeton, University Press, 1990,); François Vigier, "Aspiration au mariage et amours illégitimes dans la *novela sentimental (XVIe-XVIIe siècles)*" en *Amours légitimes, amours illégitimes en Espagne (XVIe-XVIIe siècles)*, ed. Augustin Redondo, Paris, Publications de la Sorbonne, 1985, p. 281) relaciona, asimismo, las historias IV, 5 y 9. Alan

cuentas anticipaciones de los sucesos trágicos, adelanta como principal motivo de conflicto: "Y como ya muchas vezes acaeçe quando hay dilación en el casamiento de las mujeres ser la causa de caer en vergüenças y yerros, assí a ésta después acacció" (363); y la extrema beldad de Mirabella, que ha conducido a muchos pretendientes hasta la muerte. De entre todos estos caballeros quedan finalmente dos contrincantes. La disputa o combate entre los, hasta entonces, amigos constituye el primer trecho de parlamentos directos entre personajes [2-4]. Estos dos amigos que, según la convención literaria<sup>56</sup>, habrían de haber sobrepuesto su amistad al amor, hacen todo lo contrario y combaten con el fin de dilucidar quién merece más a Mirabella. El rival innominado pretende dirimir la cuestión, haciéndola depender de las suertes. Pero Grisel prefiere ajustarse al derecho y realizar la prueba no "en aventura de suertes, sino de batalla" (369), porque "todo hombre que bien ama es desdichado" (368) y, sobre todo, porque "es más cierto Dios mostrarse que no en suertes" (369). Según nos informa el *auctor* [6], Grisel vence finalmente y logra matar al adversario. Ello nos muestra que, aunque como amador pueda haber sido desdichado, cuenta con el beneplácito de Dios a la hora de ser elegido como vencedor en el duelo. Un mecanismo legal sujeto a la justicia divina y, por tanto, paralelo a la ordalia.

Con todo, en un sentido meramente dispositivo, resulta un tanto anómala la posición inicial que ocupa esta *quaestio* entre los combatientes, que inevitablemente tiñe la obra de violencia y de muerte desde el comienzo<sup>57</sup>. Lo más usual es que la aparición del oponente, en su lucha por conseguir el amor de la dama, se produzca no en el planteamiento de la trama, sino en el desarrollo de la misma, como acontece con Elierso en *Arnalte y Lucenda*, Persio y Tefeo en *Cárcel de amor*, o Pánfilo en *Grimalte y Gradissa*. Por ello, podría entenderse que Flores hace uso de un *ordo artificialis* en la organización del texto, una disposición invertida con respecto al patrón sentimental, que acaso sirva para poner de relieve las incongruencias que se producen en el nivel de la *inventio*. Ahora bien, la importancia del episodio resulta aquí indiscutible, puesto que, gra-

---

Deyermond ("El heredero anhelado, condenado y perdonado" en *Tradiciones y puntos de vista en la ficción sentimental*, México, UNAM, 1993) considera como texto base para el diseño narrativo (en proporción de un ochenta por ciento), la historia de Abraham e Isaac, que también se desarrolla en el marco del *Sendebär*; Aybar (*La ficción sentimental del siglo XVI...*, pp. 848-851), por su parte, aplica el esquema morfológico de Propp.

<sup>56</sup> Ténganse en cuenta Juan Bautista Avallé-Arce, "Una tradición literaria: el cuento de los dos amigos", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 11 (1957), pp. 1-35; Patricia Grieve, "Innovation Within Tradition: The Interplay of Love and Justice in Juan de Flore's *Grisel y Mirabella*", en *Desire and Death in the Spanish Sentimental Romance (1440-1550)*, Newark, Juan de la Cuesta, 1987, pp. 55-73, especialmente, p. 58; Brownlee, "Language and incest in *Grisel y Mirabella*", p. 117.

<sup>57</sup> Es la primera de las cinco que aparecen en la obra. *Vid.* Grieve, *Desire and Death...*

cias a la providencia divina, Grisel aparece señalado como héroe único; y también debido a ello es aceptado rápidamente por Mirabella, presa de amor tras la recuesta. El amador, por tanto, cuenta con el beneplácito de la verdad, a la que ha llegado por designio divino y a espaldas del Rey, desconocedor de que ha dado muerte al rival amigo. Este desconocimiento, sin duda, es una ayuda inicial para que el monarca no cercene inmediatamente el proceso, con la aplicación de la legalidad más estricta.

El proceso de recuesta, simplemente sugerido por el narrador, resulta agilísimo, sin ayuda de terceros, pero con una consecución carnal inmediata, si bien no tan secreta como para que unos malos mestureros la hagan pronto pública. Ambos elementos son significativos y los dos sirven para subrayar el amor verdadero de los personajes. No existen intermediarios embaucadores, pero sí *lousengiers* envidiosos de esa situación amorosa, como se comprueba en el maestresala delator. En realidad, el proceso de amores no se narra, sólo se apunta y por eso no aparecen cartas entre los amantes, ni citas iniciales, y tampoco poemas de galanteo. Ingredientes, todos ellos, como los terceros, de las tácticas y estrategias para el *arte de amores*. No hacen falta, en cualquier caso, porque Grisel ha trascendido la prueba insuperable frente al resto de los contrincantes y eso basta para que alcance el galardón. El caso amoroso de Grisel y Mirabella no se contempla, pues, desde una perspectiva individual; interesa sobre todo como un precedente legal con carácter de ejemplo, de dechado de amor verdadero y profundo. Una relación amorosa en la que la amada entraña un papel muy activo. Tanto, que sugiere incluso haber recuestado ella a Grisel, acto des-acostumbrado en las ficciones sentimentales. Este comportamiento la emparenta con Fiometa en *Grimalte y Gradissa* y la relaciona con la nueva ley que imperará a la postre en el *Triunfo de amor*, a petición de las enamoradas dueñas y por la que ellas serán las recuestadoras. Cuando el Rey se entera de la fechoría decide aplicar la implacable *Ley de Escocia* y manda hacer pesquisa para conocer la verdad sobre “el que más causa fuesse al otro de haver amado que padeciesse muerte y el otro, destierro para toda su vida” (371). Ante esta suerte de interrogatorio se produce el conocido como *combate de generosidad*<sup>58</sup> entre Grisel y Mirabella [7-12]<sup>59</sup>. Se trata de un careo *a posteriori* de la unión y no anterior al encuentro erótico, es decir, en el proceso de recuesta, tal como suele suceder en las tramas sentimentales. Y es que esa lucha por arrostrar el peso de la culpa es la prueba más evidente del amor auténtico de

<sup>58</sup> Lo definió Barbara Matulka, *The novels of Juan de Flores ...*

<sup>59</sup> Se trata de un comportamiento que aparece en *Flores y Blancaflor* (atribuida alguna vez a Flores) y que se aplicará más tarde en *Penitencia de amor*.

ambos. Los parlamentos de Grisela son tres [7, 9, 12] y los de Mirabella dos [8, 11]; además, el *auctor* interviene [10] con el propósito de dejar patente cómo se niegan a confesar, no obstante la crueldad de los tormentos infligidos. De esa forma, interrumpe con su propia visión el desarrollo de los parlamentos directos, técnica que repite en otras ocasiones a lo largo del texto. En conclusión, esta primera sección mantiene una perspectiva de los hechos marcadamente masculina, tanto en el entendimiento de los aspectos legales como del amor.

La generosidad recíproca de los amantes, que se afanan en confesar su parte de responsabilidad, contrasta poderosamente con la actitud de los dos amigos en el combate anterior. Se produce una especie de estructura especular o en forma de quiasmo, uno de los principios artísticos más característicos de la obra, según ha señalado la crítica<sup>60</sup>. La causa para la tal complicidad se funda en el verdadero amor que ambos se profesan, lejos de los engaños propios del código cortés.

El segmento demarcativo [13], con que se cierra el debate, entraña una extensión e importancia semejantes al de inicio [1]. Ante la negativa de los amantes para reconocer la verdad de su caso individual, el juez-rey traslada el asunto a un marco genérico "que examinasse si los hombres o las mujeres, o ellas o ellos, cuál d'éstos era más ocasión del yerro al otro" (383). Y decide considerar esta fórmula colectiva como una nueva ley, que sustituye o complementa a la anterior, en su propósito de enjuiciar estos procesos de honra. Para la defensa del pleito se escogen dos abogados muy peritos en tales menesteres: Torrellas, un poeta contemporáneo, famoso por su feroz misoginia, y Brazaida, un personaje de raigambre troiana, caracterizado por su belleza e inteligencia<sup>61</sup>. La Reina le hace muchas fiestas a la abogada, aunque el narrador informa desde el principio que a Brazaida no la mueve piedad, como a la soberana, sentimiento éste de tipo individual, sino el deseo de salvar a todas las mujeres "de quantas malicias los hombres contra ellos dezían" (385).

---

<sup>60</sup> Aparte de los *quiasmos* señalados por Alan D. Deyermond ("El heredero anhelado, condenado y perdonado", pp. 105-124, en concreto, p. 116), Walde Moseno (*Amor e ilegalidad...*, p. 112) y Roffé (*La cuestión del género en "Grisel y Mirabella"...*, p. 153), yo mismo he reparado en otras estructuras similares.

<sup>61</sup> La contraposición de ambos personajes llega a confundir los planos de la realidad y la ficción. Vid. Walde Moseno, *Amor e ilegalidad...*, pp. 125 y 133-134.

## PLEITO Y CUMPLIMIENTO DE LA PENA

Evidentemente, la segunda sección narrativa es la más importante de las tres. Primero por una cuestión cuantitativa, dada su mayor extensión. Y luego, puesto que en ella se entrelazan las dos tramas argumentales, gracias al debate legal, con el enfrentamiento de los abogados, más las refutaciones de la parte condenada. En las ediciones francesas queda muy patente la relevancia de la *querelle des femmes* y, en consecuencia, titulan la obra *Le Jugement d'amour*. Esa misma interpretación ha hecho a Jorge Checa<sup>62</sup> considerar el debate legal como núcleo del texto<sup>63</sup>; mientras que los amores de Grisel y Mirabella, así como la venganza final contra Torrellas, les harían las veces de marco. La *disputatio* genérica, en efecto, hace del derecho el principal tema del texto, de modo que, según la perspectiva de Roffé<sup>64</sup>, ésta estaría constituida por el conflicto central y otros debates ancilares, patrón recurrente para este género forense. El debate entre los dos abogados [15-22], que por su relevancia y tensión dramática no conoce ninguna interrupción por parte del narrador, comienza con el discurso de Brazaida y termina con la conclusión de Torrellas. Los argumentos de ambos son inculpatorios del sexo contrario, por lo que, de nuevo, se establece una relación en forma de quiasmo con las actitudes respectivas de Grisel y Mirabella. Así pues, si tomamos el comportamiento de los amantes como un referente central de actitud positiva, tanto el *riepto* entre los caballeros, como la diatriba de los abogados se interpretarían en tanto que dos tipos de conducta negativa que lo rodean, otorgándole así mayor énfasis y singularidad. Además de otras muchas peculiaridades y temas propios de la literatura filógina y misógina del tiempo, que ya la crítica ha estudiado con insistencia<sup>65</sup>, el eje temático de la *quaestio* descansa fundamentalmente en la presentación del amor cortés como un procedimiento falaz por definición, que falta a la verdad amorosa. Una autenticidad que sí se muestra en el caso legal de Grisel y Mirabella. Brazaida acusa, en efecto, a los hombres de manifestarse como unos engañadores natos. Al ser mayores conocedores que las mujeres de la verdad merecen una mayor culpa también; son más responsables de sus actos embaucadores. Y se comportan como unos redomados sofistas que hacen parecer verdadero lo mendaz ("nuestra inocencia y vuestro sobrado saber fazen de lo falso, bueno", 402). Torrellas, por su lado, ataca a las mujeres de falsa honestidad y de su mucho

<sup>62</sup> "Grisel y Mirabella de Juan de Flores: rebeldía y violencia...", p. 371.

<sup>63</sup> Ya Menéndez Pelayo consideró el texto como "una cuestión de amor, a la manera del *Filocolo*" (*Orígenes de la novela*, ed. Enrique Sánchez Reyes, Madrid, CSIC, 1943, p. 58).

<sup>64</sup> *La cuestión del género en "Grisel y Mirabella"*..., pp. 103-112.

<sup>65</sup> Por ejemplo, Roffé en la obra citada, pp. 48-72.

saber, malas artes que conllevan acciones con premeditación y conocimiento de causa. Además de esto, argumenta que si es cierto que ellos actúan —sobre todo, en el ámbito de la palabra—, en definitiva, las mujeres permiten la deshonra final a través de sus obras.

Desde el punto de vista narrativo resulta curioso observar cómo en tales parlamentos no se emplea ninguna de las referencias y citas probatorias acostumbradas para adobar los argumentos, de manera que se ha hablado, con razón, de un empirismo del debate<sup>66</sup>. Semejante parquedad constituye otra más de las evidencias de la abreviación (por ejemplo, “Si poner quisiesse exem[plo] de pueblos<sup>67</sup> que vosotras havéis causado, sería cosa de nunca acabar, donde muy claro es que todos sotiles enganyos de vosotras proceden”, 405), técnica que vuelve a ser la característica de la intervención del *auctor* en el segmento [23], donde se anuncia la sentencia inculpatória contra Mirabella: “Grandes altercaciones passaron entre Torrellas y Braçaida; más de las que ninguno podría scrivir” (414). A partir de este momento se produce un turno de apelaciones por parte de Brazaida y también de la Reina. La abogada toma la palabra una sola vez, pero la Reina se dirige al Rey [26, 29], el cual también le responde [29]. Esta es la única vez que habla el monarca de modo directo, puesto que el resto de su comportamiento lo conocemos a través del narrador. Por último, también le argumenta a su hija [31], yendo todo el conjunto engarzado por pequeñas intervenciones del autor [25, 28, 30, 32].

La apelación de Brazaida forma parte del juicio; constituye, en realidad, su última fase y tiene un carácter genérico: se trata de la refutación del veredicto; lo cual queda confirmado por dirigirse a las mujeres que la escuchan. Sin embargo, las palabras de la Reina adquieren un sesgo particular, puesto que le habla al Rey como padre. Y debido a ello, también se dirige a su hija, siempre en calidad de progenitora. Consiste, pues, en la consecuencia que la pena tiene en el ámbito familiar. Otra vez observamos una estructura especular, habida cuenta de que, anteriormente, la acción se había desarrollado desde lo particular (los amores de Grisel y Mirabella) a lo general (la disputa de Brazaida y Torrellas). Los argumentos de Brazaida atacan el entramado legal con que se ha juzgado el caso. Repiten ideas que la abogada ya fue desperdigando en sus palabras anteriores, en torno al desarrollo de un proceso legal pervertido y aberrante, a causa de que la autoridad jurídica descansa en los hombres, “Porque, seyendo ellos alcaldes y parte, conocida stava la sentencia que agora oímos!” (415), y de ese modo, los inculpa: “sois causadores de nuestros inocentes yerros”, dice (402).

<sup>66</sup> Así, Walcy, “*Cárcel de Amor and Grisel y Mirabella...*”, p. 349.

<sup>67</sup> En el resto de impresos: “ejemplo de males” (405), más plausible.



Como las leyes humanas le parecen absolutamente inservibles para solventar un problema parecido, apela a la justicia divina, que, como ya sabemos por Grisel, constituye la única esperanza de justicia y aspiración a la verdad.

En un desesperado intento de conseguir la exculpación, la Reina se humilla ante el Rey y, en consonancia con su visión maternal, basa su petición en el concepto de piedad frente al de justicia, una nueva posibilidad de perdón, tratándose el juez del padre de Mirabella. Pero la negativa regia no deja lugar a dudas, a tenor de las siguientes palabras: "... pues yo más quiero tener loor de virtuoso y justo que de poderoso" (421). E incluso la subraya el propio narrador ("la justicia era más poderosa qu'el amor", 422), quien también insiste en cómo el pueblo, abrumado por la trascendencia de los acontecimientos, asiste en gran número a la inminente inmolación de Mirabella. En este trance final, la Reina, airada y sañuda, acusa a su esposo de crueldad extrema ("Tú, non padre, mas enemigo te puedes dezir", 424) y, ante la impasibilidad de éste, da a su hija definitivamente por perdida en un discurso [31] que se acerca bastante a los patrones retóricos del planto<sup>68</sup>. La actitud de la Reina es similar a la de la madre de Laureola en *Cárcel de amor*, obra que se asemeja en muchos aspectos a la nuestra, tanto en el modo de increpar a su marido, como de llorar a su hija<sup>69</sup>. La diferencia fundamental es que el proceso jurídico, más aberrante incluso que el presente, se lleva a cabo en virtud de las calumnias vertidas por Persio, sin que el rey Gaulo se preocupe de garantizar la legalidad.

A petición de Mirabella, todavía es posible un último encuentro entre los amantes, antes de ser lanzada a las llamas. Este encuentro después del juicio supone un contrapeso con respecto a la sección [7-12] en que se produce el combate de generosidad entre los amantes. La nueva presencia de Grisel da lugar a que, súbitamente, éste se precipite sobre el fuego, no sin antes invocar a la justicia divina. Dice: "Mas, pues no vale verdad ni justicia, yo de mí faré justicia" (433). La ordalía de fuego provocada por el amador, llega a hacer efectivo el deseo de Brazaida por resolver el caso de amores mediante la jurisprudencia de Dios. Y nunca nadie mejor que Grisel para llevarlo a término, puesto que ya lo vimos favorecido en el combate contra el amigo. El Rey y su Consejo deciden entonces plegarse a los designios de la Providencia y perdonar la vida a la princesa, "pues que del cielo vino por maravilloso milagro de muerte a quien la merecía" 434). Pero, tras un postrero lamento [36], Mirabella se arroja a un corral, donde unos leones la despeda-

<sup>68</sup> Vid. Roffé, *La cuestión del género en "Grisel y Mirabella"*..., p. 123.

<sup>69</sup> Vid. Patricia Grieve, "Mothers and Daughters in Fifteenth-Century Spanish Sentimental Romances: Implications for *Celestina*", *Bulletin of Hispanic Studies*, 67 (1990), pp. 4-13.

zan cruelmente<sup>70</sup>. El suicidio la asemeja de nuevo con la Fiometa en *Grimalte y Gradissa*, aunque esta segunda no llegue a conseguirlo y se consuma de amor<sup>71</sup>. Con esa muerte igualitaria se subraya el amor verdadero y mutuo que unió en vida a los protagonistas y que los ha emparejado también en la muerte. Así pues, quedan burladas las leyes humanas, la ley de Escocia y la segunda ley genérica, unas normas absurdas que sólo permiten la muerte como castigo al que tenga mayor culpa en el amor. El problema es que la inculpación siempre recae en la mujer. Pero en el caso de Grisel y Mirabella ninguno de los dos ostenta mayor delito, tal vez ningún delito, porque ambos han sido uno y merecerían la muerte por igual. Mirabella con su juicio parece confirmar esta postura, que niega el procedimiento jurídico imperante.

En fin, a lo largo de este trecho narrativo, consecuente al pleito procesal entre los abogados, el discurso por boca de mujer, de naturaleza reivindicativa en sus planteamientos, ha pasado a tener un claro protagonismo. Tanto Brazaida, como la Reina e, incluso, la propia Mirabella emiten enunciados bastante extensos, a modo de discursos oratorios, de carácter apostrofico. Algo que durante toda la primera parte, con una intervención mayor de las voces masculinas, nunca se ha llevado a cabo. Y es que, como denuncian las mujeres, el sistema legal está en manos de los varones y resulta descaradamente sexista. Pero también lo es la plasmación literaria de la problemática amorosa y de la naturaleza femenina. De nuevo lo cuestiona Brazaida en un pasaje altamente significativo: "Porque en nuestra simplicidad no ay quien scriva en favor nuestro, y vosotros, que tenéis la pluma en la mano pintáis como queréis" (403). Eso es, por supuesto, lo que ocurre con el misógino Torrellas y con los otros denigradores; y también, en general, con todos los escritores de la cuestión femenina. Su representación literaria pasa por el tamiz de la cosmovisión masculina, algo que se aprecia incluso en algunas de las intervenciones de la propia Brazaida. Y es que, hasta la irrupción de la voz elegíaca de Isea, que en 1552 cuenta sus amores fallidos con Clareo<sup>72</sup>, no existe ninguna narradora femenina en la ficción sentimental, a no ser que tengamos en cuenta la traducción de la *Fiammetta* en 1497. Ante este férreo control de los hombres, tanto en la justicia como en la literatura, la función de las

<sup>70</sup> Para la polivalencia simbólica de los leones vid. Walde Moheno, *Amor e ilegalidad...*, pp. 208-210. Para François Vigier ("Aspiration au mariage et amours illégitimes dans la novela", pp. 269-84, exactamente p. 280) estos felinos emparentarían la pareja con la de Piramo y Tisbe.

<sup>71</sup> En la *Estoria de dos amadores*, Ardanlier se suicida con la espada y tras la muerte de Liessa a manos del cruel rey Crocs, su padre.

<sup>72</sup> *Los amores de Clareo y Florisea y los trabajos de la sin ventura Isea*, de Alonso Núñez de Reinoso (1552).

mujeres, su única salida, será la de levantar la voz frente a las perversiones del sistema legal, aunque sea únicamente en calidad de personajes, y en particular, como lectoras de esos textos inculpatorios<sup>73</sup>. O, si no, acogerse a la venganza violenta<sup>74</sup>.

## AMOR Y MUERTE DE TORRELLAS

Si el secreto había rodeado la muerte del caballero contrincante, también hacía acto de presencia en los amores de Grisel y Mirabella. Y, ahora de nuevo, aparece en la tercera sección: "por maneras secretas", la Reina planea una muerte acorde para Torrellas, aunque se reprime por temor a las represalias del marido. Sin embargo, tal como señala el narrador en el arranque de esta parte [38], la Fortuna hace que, de súbito, el abogado se enamore perdidamente de Brazaida. Un nuevo juego especular éste, con respecto a la actitud enfrentada de los dos letrados en la sección central de la obra. Sin lugar a dudas, este cambio repentino de sentimientos ha sido uno de los escollos más inexplicables del texto; al menos, si nos atenemos al principio de verosimilitud. Pero para esta profunda transformación en la actitud del archimisógino se ha de entender la intervención de otra forma de presupuesto legal, una especie de justicia poética, gobernada ahora por el autor y destinada como débito a la receptora del relato, en tanto que fórmula para satisfacer sus expectativas<sup>75</sup>. Aquí entra, entonces, en juego la amada de la dedicatoria, en su papel fundamental como eje para la interpretación de la obra, o al menos de su final. Y por eso en el segmento [42] el narrador le habla directamente a su dama ("Y, mirad", le dice<sup>76</sup>), porque estos acontecimientos postreros otorgan el venci-

<sup>73</sup> Vid. M<sup>a</sup> Eugenia Lacarra, "Juan de Flores y la ficción sentimental" en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Frankfurt, Vervuert, 1989, I, pp. 223-233, p. 226; Barbara F. Weissberger, "Resisting Readers and Writers in the Sentimental Romances and the Problem of Female Literacy", en *Studies on Spanish Sentimental Romance (1440-1550): Redefining a Genre*, ed. Joseph J. Gwara y E. Michael Gerli, Londres, Tamesis, 1997, pp. 173-90.

<sup>74</sup> La crítica ha insistido en la dimensión violenta del texto, indicativo de un mundo en crisis donde los valores tradicionales se han visto subvertidos por el desco igualitario, propio de la mentalidad burguesa. Tras los planteamientos de Rodríguez Puértolas ("Sentimentalismo 'burgués' y amor cortés. La novela del siglo XV", en *Essays on narrative fiction in the Iberian Peninsula in honour of Frank Pierce*, ed. R. B. Tate, Oxford, Dolphin, 1981, pp. 121-140), Juan Fernández Jiménez ("Visión social moderna en la obra de Juan de Flores", *Anuario Medieval* 1 (1989), pp. 96-106) o Checa ("Grisel y Mirabella de Juan de Flores: rebeldía y violencia...), téngase muy en cuenta la visión global para el género de Aybar Jiménez, ya citada.

<sup>75</sup> Acúdesc a Roffé, *La cuestión del género en "Grisel y Mirabella"*..., pp. 182-189.

<sup>76</sup> Como ya observó Lacarra ("Juan de Flores y la ficción sentimental", p. 224), el *auctor* habla otras dos veces en primera persona, curiosamente, al final de la segunda sección [35] y en su último parlamento ("yo estimo que ellas daban al cuitado de Torrellas mayor pena que la muerte misma," 459).

miento definitivo de las mujeres, entre las cuales se cuenta la receptora ideal: "Ansí que la grande malicia de Torrellas dio a las damas victoria, y a él pago de su merecido" (454).

El tributo sangriento que paga el poeta proviene de su recalci-trante vituperio contra las damas, ejemplificado en las popularísimas *Coplas de las calidades de las donas* o *coplas de maldecir de mujeres* (a. 1458), que llegaron a copiarse en más de 20 manuscritos<sup>77</sup>. En este último espacio, por caprichos del destino, se ve preso del amor de Brazaida y, como consecuencia, se decide a hacer borrón y cuenta nueva en su proceder anterior. En varias ocasiones se refiere a su costumbre difamatoria y a la actual *retractatio*, "¡O maldita la hora en que [...] tomé dezir mal de aquellas que los virtuosos en las loar se trabajan!" (441). Y es que parece consciente de haber sido el vocero de todos los denigradores de las mujeres: "Y quando alguno quiere contra las damas maldecir; con malicias del perverso Torrellas se favoreçe" (441). Asimismo, en las palabras de Torrellas se deja entrever la expectación de una venganza segura. Un resultado esperable de esa justicia poética que, por medio de anticipaciones, hace precipitar los acontecimientos hacia el final fatídico. Por ejemplo, en un momento dado, constata: "contra mujeres pequé por ellas muera"; o le dice a la propia Brazaida, "Pues vet de qué manera queréis la vengança de mí" (441).

Torrellas aparece en la obra en su calidad de poeta, es un personaje autónomo. Brazaida, que asimismo lo es<sup>78</sup>, ha leído sus *Coplas* y, seguramente, también lo han hecho la Reina y sus damas, así como la amada de la dedicatoria. Según ellas refieren, y él mismo ratifica, su fama de malvado se debe sobre todo al poema denigratorio ("mi fama me haze digno de que se atribuyan a mí todas palabras contra mujeres danyosas", 441-442). Pero ha de ponerse igualmente de relieve que el propio Torrellas realizó uno a modo de refutación, *por satisfacción de unas coplas quen decir mal de aquellas compuso*, en un *Razonamiento en deffensión de las donas contra los maldicientes*. Con esta pieza en prosa contestaba a las numerosas censuras que había recibido el poema de maldecir<sup>79</sup> y deshacía de modo casi sistemático las acusaciones anteriormente vertidas. El poeta pide perdón a las damas e insiste en un hecho muy interesante a nuestro propósito: insta a los maldicientes a que sólo se pueden vituperar los casos singulares, pero no censurar de modo general, porque "ni alabança ni vituperio a ningunos por naturaleza deue ser dado, saluo por aquellos habitos que juzgando

<sup>77</sup> Vid. Miguel Ángel Pérez Priego, *Poesía Femenina en los cancioneros*, Madrid, Castalia/Instituto de la mujer, 1990, pp. 135-141.

<sup>78</sup> Véase a Matulka, *The novels of Juan de Flores...*, pp. 88-94 y 95-137.

<sup>79</sup> Pérez Priego, *Poesía femenina en los cancioneros*, pp. 142-208.

adquirimos o por aquellas obras que praticando mostramos”<sup>80</sup>. Torrellas se autoinculpa y considera a los hombres causadores de los yerros de las mujeres, sobre todo porque las tratan con engaño; y, así, ellas llegan a verse maltratadas, menospreciadas y sojuzgadas por unas leyes eminentemente masculinas. El paralelismo con la apelación de Brazaida no puede ser más evidente<sup>81</sup>: “no nos basta que como fazedores de las leyes, a nosotros fauoresciendo e aquellas menguando... con levantamiento de nuevas malicias les buscamos infamias”<sup>82</sup>. La retractación del personaje Torrellas resulta, en verdad, bastante inexplicable, pero deja de serlo un tanto, después de reparar en este *Razonamiento* exculpatorio, escrito por la misma mano que se había dedicado a maldecir a las damas. Acaso, incluso, por palabras de Brazaida como “tenéis tan buena gracia afeando, mejor la terniades loando” (445) o “bien se qué en vuestra mano está el favor y el vituperio” (446) podría entenderse que cuando se escribió *Grisel y Mirabella* (c. 1475) ya se conocía la *Defensión* de Torrellas. Es lo lógico, puesto que, como advierte Pamela Waley<sup>83</sup>, la última mención documentada del poeta catalán data precisamente de 1475. Sea como fuere, las dos vertientes de la retórica epidíctica, el loor y el vituperio, confrontados conjuntamente por parte de un mismo sujeto, es no sólo un ejercicio posible, sino todo un alarde retórico, conocido como *antilogia* o género *pro et contra*. De ese modo también se da en nuestra novela; y, sin ir más lejos, Íñigo de Mendoza hizo doce coplas *en vituperio de las malas henbras, que no pueden las tales ser dichas mujeres*, y sin solución de continuidad, otras doce *en loor de las buenas mugeres, que mucho triumpho de honor merecen*<sup>84</sup>. Pero además, el mismo Boccaccio las defendió en *De claris mulieribus*, mientras que ostentó una actitud misógina en el *Corbaccio*. Tampoco debemos olvidar, a pesar de todas las diferencias posibles, la dualidad que fundamenta la *Sátira de felice e infelice vida* y el *Tratado e despi-do a una dama de religión*. Ambas obras se adecuan muy estrechamente a la estructura argumentativa de pruebas a favor de la amada, lo cual conlleva el loor de sus virtudes, y, sobre todo, en contra de la crueldad femenina. Una dualidad de signo epidíctico cuyo sentido explica el título dado por el Condestable de Portugal: “E por ende la intitulé *Sátira de infelice e felice vida*, poniendo la

<sup>80</sup> Vid. Charles V. Aubrun, *Le Chansonnier espagnol d'Herberay des Essarts*, Burdeos, Féret et fils, 1951, p. 28.

<sup>81</sup> Pamela Waley (“*Cárcel de Amor and Grisel y Mirabella...*”, p. 348), a partir de Charles V. Aubrun (*Le Chansonnier espagnol d'Herberay des Essarts*, p. XLIX) ya subrayó una sintonía entre el *Razonamiento* y los argumentos de Brazaida.

<sup>82</sup> Aubrun, *Le Chansonnier espagnol...*, p. 35.

<sup>83</sup> Juan de Flores, *Grimalte y Gradissa*, Londres, Tamesis, 1972, p. xi.

<sup>84</sup> Pérez Priego, *Poesía Femenina en los cancioneros*, pp. 191-201.

suya por felice, llamándole Sátira, que quiere decir reprehensión con ánimo amigable corregir. E aun este nombre Sátira viene de Satura, que es loor; e yo a ella primero loando, el femíneo linaje propuse loar, a ella amonestando como a siervo Señora; a mí reprehendiendo de mi loca thema e desigual tristeza”<sup>85</sup>. Y que se marca en la fórmula propuesta por Fernando de la Torre en el prefacio de su texto, que según él, “solamente fabla en loar lo bueno e reprehender lo malo, dando a cada vno justo galardón, faziendo apartamiento e dificultad entre el vicio e la virtud”<sup>86</sup>. Sólo con la mutua presencia de los contrarios puede resplandecer la verdad, como sostiene más adelante el mismo autor: “mas para qualquier cosa mejor sea conocida la manera de su condición, es necesario ponerle su opósito o contrario, porque más claramente es conocido lo negro quando lo blanco cercano le está; e más ayña es conocido el resplandor de la virtud quando la oscuridad del vicio es atacado” (180). Algo parecido ocurre, en fin, en *Grisel y Mirabella*, que engloba el vituperio y su retratación, la autoalabanza femenina y su actuación salvaje.

De modo contrario al caso de *Grisel y Mirabella*, el proceso de enamoramiento entre los abogados se plasma mediante un intercambio epistolar [39-41], interrumpido por el narrador en una ocasión [40], y dejando paso más tarde a una cita entre ambos [43-44]. Por eso, este último encuentro de parlamentos en primera persona guarda una simetría estructural con el reto entre los dos caballeros. A este respecto, la estructura de la novela aparece un tanto descompensada, puesto que no es sino hasta su conclusión, cuando se utiliza la técnica epistolar, uno de los integrantes definitorios del género sentimental. Esta descompensación estaría relacionada, por supuesto, con el uso del *ordo artificialis* que mencionaba anteriormente. El contraste con la inexistencia misiva en el primer caso de amores surge de que estas dos cartas, cada una a su modo, poseen una naturaleza falaz y de ahí, acaso, su empleo en este preciso contexto. El amor de Torrellas y Brazaida deviene engañoso, totalmente contrario al de los protagonistas. Supone, en cierta medida, un *contrafactum* paródico de la relación modélica de los otros dos. El primero, a pesar de su aparente arrepentimiento, sólo busca el encuentro carnal con la dama troyana; y Brazaida únicamente pretende llevar a término la venganza urdida por la Reina. Se trata, así pues, de dos cartas mentirosas, que aparecen en un ámbito grotesco, o cuando menos irónico.

<sup>85</sup> Don Pedro de Portugal, *Sátira de felice e infelice vida*, en *Opúsculos literarios de los siglos XIV a XVI*, ed. Antonio Paz y Melia, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1892, pp. 47-10, p. 48.

<sup>86</sup> *La obra literaria de Fernando de la Torre*, ed. María Jesús Díez Garretas, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1983, pp. 170-184, el texto de la p.171.

Vista la incapacidad equitativa de la justicia humana, abiertamente sexista, y sin el respaldo siquiera de la providencia divina, existe un nuevo mecanismo, por medio del humor y la ironía, para que las mujeres puedan zafarse de las reglas sociales imperantes y del código amoroso que éstas conforman. Semejante procedimiento pertenece al ámbito de la justicia poética, que de tal forma se venga de las posibles irregularidades. El uso del humor le sirve normalmente a Flores como instrumento para señalar la incongruencia de determinadas posturas sobre el amor, planteando una suerte de mundo al revés o visión carnalesca<sup>87</sup>. Así se configura, por ejemplo, en la inversión de los roles sexuales tal como aparece en el *Triunfo de amor*, donde queda instaurada una nueva ley por la cual las mujeres serán las ejecutoras de la recuesta hacia los hombres<sup>88</sup>. Y algo similar acontece en *Grimalte y Gradissa*, puesto que es la propia Fiometa la que requiere de amores, e incluso persigue, al desamorado Pánfilo. La protagonista aparece como viciosa, apasionada, y enferma, con total pérdida de la vergüenza.

Por lo que toca a *Grisel y Mirabella*, las miras de Brazaida tras el encuentro con el abogado no pueden ser más evidentes, ya que le recalca, conforme a su comportamiento genérico: “y quiero sobre todos los hombres daros en pago de quantas injurias ya dixestes” (447). Efectivamente, la Reina la convenció en su momento para que engatusara al poeta, “concediéndole en ella [la respuesta a su carta] más de lo que por él le era demandado” (443). Torrellas caer sin resistencia en el anzuelo y se ve obligado a pagar en propia carne las culpas de todos los hombres, de modo paralelo a como ha ocurrido con Mirabella, según la aplicación de las leyes reales. Pero la reina y sus damas no van a ampararse en ningún procedimiento legalmente instituido, sino que hacen uso de la venganza privada, por medio de una escena caníbal truculenta y sangrienta que las equipara con auténticas fieras<sup>89</sup>. De ahí que, por enésima vez, se pueda establecer un juego especular con la muerte de Mirabella, despedaza por los leones del patio palaciego<sup>90</sup>.

<sup>87</sup> Por ejemplo, Regula Rohland de Langbehn, “Un mundo al revés: las mujeres en las obras de ficción de Juan de Flores”, en *Studies on Spanish Sentimental Romance (1440-1550): Redefining a Genre*, pp. 125-43.

<sup>88</sup> Carmen Parrilla, “La Derrota de amor de Juan de Flores” en *ibid.*, pp. 111-124.

<sup>89</sup> Las propuestas interpretativas sobre la escena han sido múltiples. Unos críticos se han inclinado por buscar un precedente literario en la muerte de Orfeo a manos de las Ménades (*Metamorfosis*, XI); otros prefieren entender ritos folclóricos o sacrificios rituales e identificar a las damas con salvajes, brujas, fuerzas diabólicas, etc. En fin, también se han propuesto elementos religiosos como la última Cena o los martirios cristianos. Walde Moheno (*Amor e ilegalidad: “Grisel y Mirabella”*, pp. 237-242) ofrece un panorama de todas ellas y, más recientemente, Patricia Crespo Martín (“Violencia mitológica en ‘Grisel y Mirabella’”, *La Corónica* XXIX, 1 [2000], pp. 75-87) ha abundado sobre el particular.

<sup>90</sup> Vid. Deyermund, “El heredero anhelado, condenado y perdonado”, p. 116; Checa, “Grisel y Mirabella de Juan de Flores: rebeldía y violencia...”, p. 380, nota 19.

Del final de la obra no podemos decir otra cosa que resulta muy ambiguo en su interpretación<sup>91</sup>. Las teorías sobre el significado profeminista o bien misógino de *Grisel y Mirabella* se han ido sucediendo sin que la crítica se haya puesto de acuerdo ante la cuestión<sup>92</sup>. Pero el planteamiento no entraña una solución unívoca, porque tampoco resulta unilateral la pretensión del autor. Son plausibles ambas posibilidades, ya que las dos aparecen en el texto, y de su enfrentamiento surge la ironía evidente. Todo depende de la perspectiva en que nos situemos los lectores, si decodificamos el sentido desde el punto de vista de la narrataria o del narrador. No olvidemos que la *antilogia* resulta ser el principio retórico que sustenta la estructura semántica de la tercera parte. En el espacio de la primera instancia, o sea, la recepción de la amada, la refutación de Torrellas parece convertirlo en culpable, y por eso sufre el castigo merecido; aunque el comportamiento salvaje de las damas podría entenderse, desde la otra esfera, como una forma de degradar al género femenino, de constatar una naturaleza ferina que muchos tratadistas del tiempo suscriben abiertamente. Por otro lado, los epítetos con que el *auctor* califica cada una de las secciones de la obra en el *explicit*, parecen connotar una adhesión al mundo masculino, a la visión oficial. Habla de “*justa sentencia*” y “*cruel muerte*” al “*triste de Torrellas*”<sup>93</sup>. Semejante planteamiento concuerda con muchas de las apreciaciones del narrador, garante de ese *status quo* de lo legal. No obstante, la guía más factible para hallar la intención global del texto se sitúa en el plano de la receptora del mismo, ya que, como manifiesta el propio Juan de Flores, la obra está compuesta para ella. Por eso el narrador concluye la fábula haciendo referencia a la malicia del poeta y a la victoria de las féminas. Posiblemente, la actitud de la dama receptora con respecto a la fábula narrada se corresponda con la *resistencia* que ejercen *lectoras internas* como Brazaida, o Gradisa en el seno de las ficciones mismas. La conclusión definitiva está entonces en manos de los receptores reales. Por eso la disputa entre los sexos trasciende el mero plano de la ficción para instalarse en la vida. Y, por ello mismo, la mujer se presenta casi siempre como lectora

<sup>91</sup> Vid. John T. Cull, “Irony, romance Conventions, and Misogyny in *Grisel y Mirabella* by Juan de Flores”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, XXII, 3 (1998), pp. 415-430.

<sup>92</sup> Por el decidido feminismo apostó Matulka y con alguna matización han seguido su línea Dinko Cvitanovic (*La novela sentimental española*, Madrid, Prensa Española, 1973, p. 202) o Rodríguez Puértolas (“Sentimentalismo ‘burgués’ y amor cortés...”, p. 130). Sin embargo, mantienen una postura contraria: Checa (art. cit., p. 370), Anthony van Beysterveldt (“Los debates feministas del siglo XV y las novelas de Juan de Flores”, *Hispania*, 64 [1981], pp. 1-13), Deyermond (“El heredero anhelado, condenado y perdonado”, p. 40) o Walde Mohen, por citar unos cuantos autores.

<sup>93</sup> Vigier (“*Aspiration au mariage et amours illégitimes...*”) ha llegado a dudar que el colofón pertenezca a Flores, a causa del evidente contrasentido.



ideal de los relatos sentimentales, con el objeto de tomar ejemplo de los "casos tristes" y apercibirse de la maldad de los hombres. Precisamente, el título de una edición bilingüe italiano-francesa de 1546, donde Grisel y Mirabella cambian sus nombres por los de Aurelio e Isabel (*Histoire d'Aurelio et d'Isabel. Fille du Roy d'Escoce...*)<sup>94</sup>, repara en esa intención didáctica que caracteriza al género todo, añadiendo en el subtítulo: *qui enseigne d'eviter l'amour mal commence*.



**RESUMEN:** Este artículo supone una aproximación a la estructura tripartita de *Grisel y Mirabella* de Juan de Flores, a partir de los comentarios del *explicit* y de una serie de marcas discursivas que la confirman, tal como se muestra en la tradición impresa de la obra. Acto seguido, se desarrolla cada una de esas partes (el caso de Grisel y Mirabella, el pleito entre Torrellas y Brazaida y el amor y muerte del poeta misógino) y se establecen sus tensiones semánticas, simetrías y contrastes estructurales y seguimiento o ruptura respecto al canon genérico. Se le dedica especial atención a la tercera sección, el repentino enamoramiento de Torrellas, que podría entenderse como un reflejo de la dualidad misógina y filógina de sus *Coplas* y el *Razonamiento*. En cualquier caso, la ambigüedad de la obra en cuanto a la cuestión femenina sólo puede encararse teniendo conjuntamente en cuenta la perspectiva del narrador y la de la destinataria de la misma.

**ABSTRACT:** This article intends to show the tripartite structure of *Grisel y Mirabella* by Juan de Flores, taking as starting points Flores's commentaries in the *explicit* of his work, as well as a series of discourse markers that support them, as it is shown in the tradition of the text on print. The case of Grisel and Mirabella, the trial of Torrellas and Brazaida, and the love and death of the misogynist poet are analysed in terms of their semantic relations, symmetries, contrasts, and similarities and differences regarding genre theory. Special attention is paid to the creation of a specific literary model for Torrellas's sudden infatuation, which could be understood as the misogynist/philogynist duality common to his *Coplas* and *Razonamiento*. In any case, the ambiguity of Flores's work with reference to the woman question can only be tackled from the perspective of both the narrator and the addressee herself.

**PALABRAS CLAVE:** Ficción sentimental, Juan de Flores, *Grisel y Mirabella*, Torrellas, casos de amor, estructura narrativa.

**KEYWORDS:** Sentimental Romance, Juan de Flores, *Grisel y Mirabella*, cases of love, narrative structure.

<sup>94</sup> Siguiendo la costumbre instaurada en la edición italiana de 1521 por Lelio Aletiphilo (Matulka, *The novels of Juan de Flores...*, p. 469).